EXPOSICIÓN TEMPORAL

DAN FLAVIN

Espacio y luz

Coorganizador:

Dia:

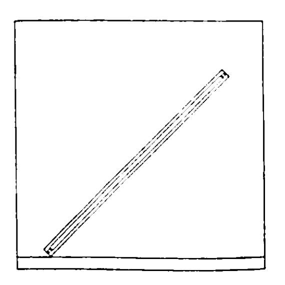
Gran aliado:







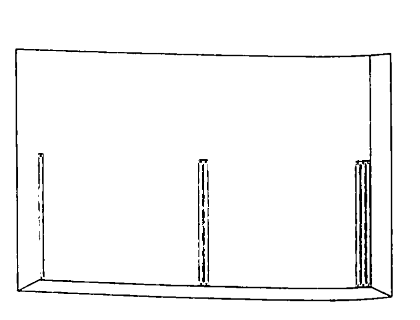
la diagonal del 25 de mayo de 1963 (a Constantin Brancusi)
1963
Luz fluorescente y soportes de metal
180.3 x 177.8 x 11.2 cm instalada
Dia Art Foundation



La primera obra de Flavin hecha únicamente con luz, *la diagonal del 25 de mayo de1963 (a Constantin Brancusi)*, está dedicada al escultor rumano, un guiño al espacio escultórico y a su *Columna sin fin*, la cual, como sucede también con algunas obras minimalistas, depende de potenciales repeticiones infinitas para alcanzar su significado total. Aun así, esta primera obra de pura luz pareciera guardar relación con sus instalaciones irónico-simbólicas anteriores por la asociación entre el color dorado de su luz y los íconos dorados comunes en las Iglesias ortodoxa y católica romana. La "diagonal de éxtasis personal", como Flavin también se refirió a esta obra, puede ser leída como "literalmente una vara caliente", como la describió la crítica Anna C. Chave, una referencia fálica que sin duda el autor buscó, pero también como una referencia al significado más espiritual del "éxtasis" en términos católicos, noción recurrente en la obra temprana de Flavin, propiciada por su educación católica.



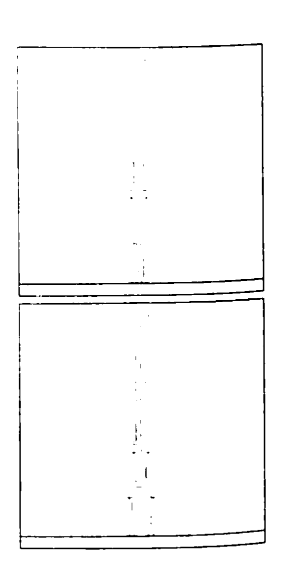
el tres nominal (a Guillermo de Ockham)
1963
Luz fluorescente y soportes de metal
243.8 x 10.2 x 12.7 cm; 243.8 x 20.3 x 12.7 cm; 243.8 x 30.5 x 12.7 cm
Dia Art Foundation; Donación parcial, Lannan Foundation, 2013



Después de su *diagonal*, Flavin continuó experimentando con composiciones de lámparas individuales, como en *uno (a Guillermo de Ockham)*, un tubo vertical de luz fría fluorescente. No obstante, esta obra fue ampliada rápidamente a tres grupos de tubos (que aumentaban progresivamente en conjuntos de uno, dos y tres tubos): *el tres nominal*. La obra se refiere a una teoría expuesta por el filósofo franciscano inglés Guillermo de Ockham, conocida como la "navaja de Ockham", que estipula que "los postulados (entes) no deberían multiplicarse innecesariamente". En rechazo a las doctrinas de Tomás de Aquino, de Ockham argumentó que la realidad existe únicamente en las cosas individuales y que los universales son solo signos abstractos. Su particular enfoque de la metafísica, conocido como nominalismo, es especialmente importante para la propia reducción de Flavin de las "entidades" que hacían parte de su técnica al sencillo vocabulario de la luz fluorescente pura.



"monumento" para V. Tatlin
1974
Luz fluorescente y soportes de metal
304.8 x 40.6 x 12.7 cm
Dia Art Foundation



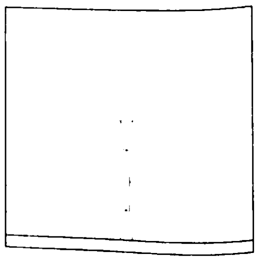


"monumento" para V. Tatlin
1974
Luz fluorescente y soportes de metal
304.8 x 61.0 x 12.7 cm
Dia Art Foundation

Los *"monumentos" para V.* Tatlin son composiciones predominantemente verticales de luz fluorescente blanca fría que evocan el *Monumento a la Tercera Internacional* o *Torre de Tatlin* del artista ruso Vladímir Tatlin. Cada uno se adhiere a un sistema simple que usa por lo menos un tubo, pero no más de dos, de cada uno de los tamaños de lámparas de luz fluorescente blanca fría disponibles en el mercado. Los primeros once monumentos se realizaron en 1964 y ampliaron los anteriores experimentos del artista con la serialidad (como en *el tres nominal*) al incluir el concepto de "permutaciones", con el cual se exploran las posibles composiciones de un número dado de elementos predeterminados.

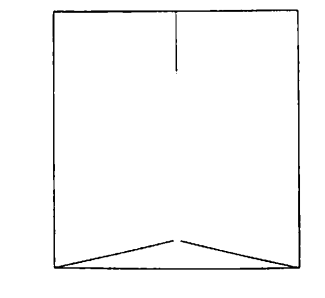


Luz de Puerto Rico (a Jeanie Blake 2)
1965
Luz fluorescente y soportes de metal
243.8 x 30.5 x 12.7 cm
Dia Art Foundation



Luz de Puerto Rico fue dedicada a Jeanie Blake, quien en 1964, durante la primera exposición del artista en la Green Gallery de la Ciudad de Nueva York, trabajaba allí; Blake luego trabajó en la Kornblee Gallery, donde también se expuso la obra de Flavin. Ella comentó que los colores cálidos y brillantes de esa obra le recordaban la luz de Puerto Rico. Nacido en 1933, Flavin conoció la migración masiva de puertorriqueños a Nueva York durante los cincuenta y sesenta, así que nombró esta pieza de esta manera y se la dedicó a Blake.

6 ***sin título (a Shirley y Janson)***
1969
Luz fluorescente rosada y azul
243.8 x 10.2 x 25.4 cm inclinada
Dia Art Foundation; Donación de
Louise y Leonard Riggio, 2005



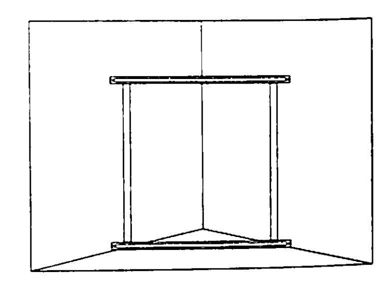
7 ***sin título***
1969
Luz fluorescente rosada y verde
243.8 x 10.2 x 25.4 cm inclinada
Dia Art Foundation; Donación de
Louise y Leonard Riggio, 2005

8 ***sin título***
1969
Luz fluorescente rosada
243.8 x 10.2 x 25.4 cm inclinada
Dia Art Foundation; Donación de
Louise y Leonard Riggio, 2005

9 ***sin título***
1969
Luz fluorescente rosada y amarilla
243.8 x 10.2 x 25.4 cm inclinada
Dia Art Foundation; Donación de
Louise y Leonard Riggio, 2005

En los años sesenta muchos artistas asociados con el minimalismo volcaron su atención hacia la relación entre la obra de arte y el marco arquitectónico del espacio de exhibición. En este contexto, la esquina se convirtió en un lugar importante de experimentación, sobre todo para Flavin, quien a lo largo de su carrera ubicó lámparas individuales en los puntos donde dos paredes convergen; enmarcó los ángulos rectos de la esquina con lámparas horizontales y verticales; y, como en este caso, ubicó tubos cromáticamente distintos enfrentados en el espacio, para crear triángulos de luz. En cada obra de este grupo, una lámpara de 8 pies está apoyada sobre una esquina de frente al espectador, con una lámpara más pequeña del mismo color o de uno diferente de cara a la esquina, lo que produce instalaciones increíblemente simples y hermosas. Esta estrategia de contrastar colores se desarrollaría en obras mucho más complejas como su *sin título (proyecto Marfa)* de 1996.

10 ***sin título (a Thordis y Heiner)***
1966-1971
Luz fluorescente blanca suave
243.8 x 243.8 x 12.7 cm
Dia Art Foundation, 1980



11 ***sin título (a Janet y Allen)***
1966-1971
Luz fluorescente rosada
243.8 x 243.8 x 12.7 cm
Dia Art Foundation

12 ***sin título (a Christina y Bruno)***
1966-1971
Luz fluorescente amarilla
243.8 x 243.8 x 12.7 cm
Dia Art Foundation

13 ***sin título (a Barbara y Joost)***
1966-1971
Luz fluorescente diurna
243.8 x 243.8 x 12.7 cm
Dia Art Foundation

14 ***sin título (a Sabine y Holger)***
1966-1971
Luz fluorescente roja
243.8 x 243.8 x 12.7 cm
Dia Art Foundation, 1980

15 ***sin título (a Pia y Franz)***
1966-1971
Luz fluorescente y soportes de metal
96 x 96 x 5 in. (243.8 x 243.8 x 12.7 cm)
Dia Art Foundation

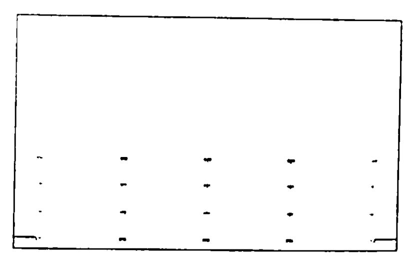
16 ***sin título (a Karin y Walther)***
1966-1971
Luz fluorescente azul
243.8 x 243.8 x 12.7 cm
Dia Art Foundation

17 ***sin título (a Heidi y Uwe)***
1966-1971
Luz fluorescente y soportes de metal
243.8 x 12.7 cm
Dia Art Foundation

Las obras en esta sala pertenecen a las *Parejas europeas,* una serie de instalaciones de "cuadrados sobre una esquina", cada uno de un color diferente. Esta fue una estrategia típica del trabajo de Flavin: con frecuencia repetía una estructura con lámparas de diferentes colores, creando así varias obras únicas a partir de una composición. En su defecto, mantenía constante el color pero variaba el formato, como en los *"monumentos" para V. Tatlin* que se presentan en la Sala A. Al iluminar una esquina con lámparas posteriores de colores diferentes, Flavin pintaba un campo sutil de colores fundidos sobre la pared. Al poner simultáneamente una luz directa hacia afuera en frente del resplandor reflejado, complicaba y ampliaba aún más los efectos relativos de los colores yuxtapuestos en luz y espacio. *Las Parejas europeas* son parte de la preocupación de Flavin por la esquina que concretó en diferentes variaciones, cada una distinta en color, tamaño y estructura y, como el nombre de la serie sugiere, están dedicadas a amigos y colegas europeos que influyeron en la vida del artista.



sin título (a ti, Heiner, con admiración y afecto)
1973
Luz fluorescente y soportes de metal
121.9 x 121.9 x 7.6 cm cada una de las 58
Dia Art Foundation; Donación de Louise y Leonard Riggio, 2005



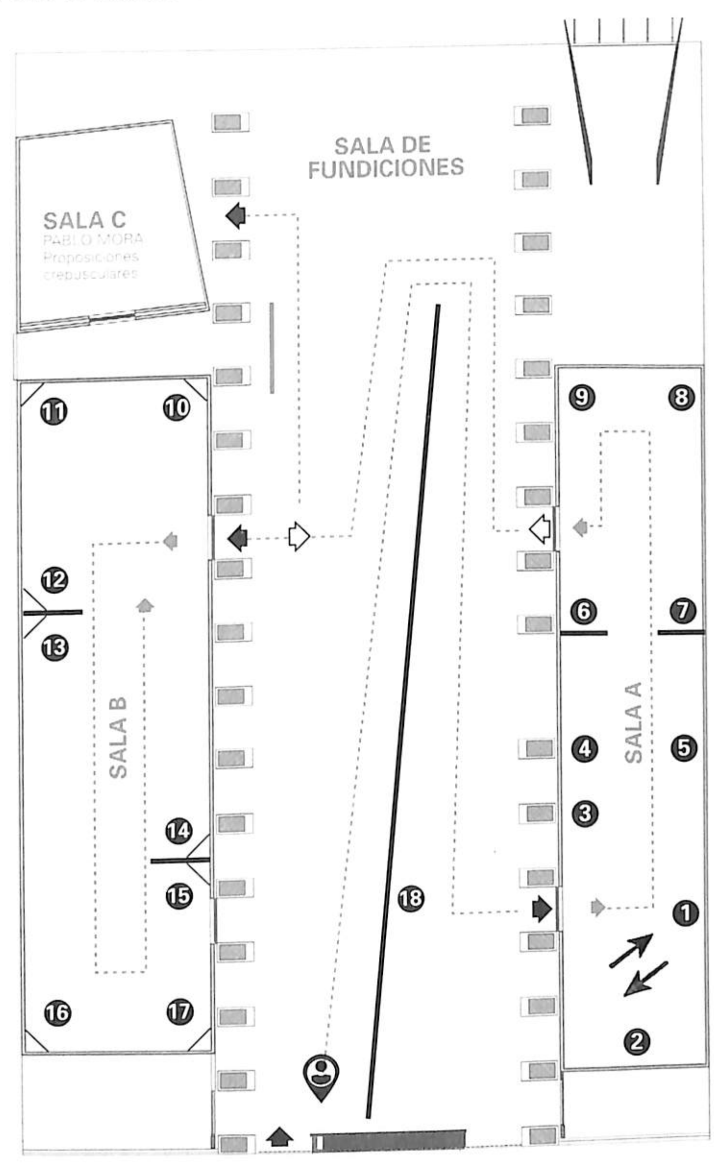
Al igual que contemporáneos como Carl Andre, Walter De Maria y Donald Judd, Flavin utilizó un vocabulario formal compuesto por pocos elementos, hizo énfasis en las formas seriales más que gestuales, y tuvo interés en la presencia fenomenológica de objetos que deben ser experimentados en tiempo y espacio reales. En 1966 Flavin desarrolló sus reconocidas "barreras" (una serie autónoma de instalaciones que bloqueaban físicamente, con luz, un pasaje o un segmento del espacio). Estas intervenciones arquitectónicas toman la repetición serial como punto de partida. Por ejemplo, *sin título (a ti, Heiner, con admiración y afecto)* (1973) consiste en unidades cuadradas de luz fluorescente verde ubicadas una al lado de la otra a intervalos de dos pies, hasta que el espacio queda claramente bloqueado. Las dimensiones de esta instalación reactiva al entorno son variables y buscan irrumpir la arquitectura del espacio de exposición. Al bisecar longitudinalmente la Sala de Fundiciones del MAMM, la barrera verde atrae la atención hacia la compleja relación entre los elementos físicos y ópticos de la práctica del artista.

Recomendamos caminar alrededor de la barrera verde y continuar el recorrido por la exposición a través de la puerta del costado oriental de la Sala A.

DAN FLAVIN
Espacio y luz

Entrada
Salida
Ruta sugerida

Sala A, B y Sala de Fundiciones



Entrada

mammedellin · cinemamm @elmamm · @tiendamamm @mammedellin

Carrera 44 # 19A - 100. Ciudad del Río, Medellín - Colombia / Teléfono: (4) 444 26 22/ elmamm.org

EXPOSICIÓN TEMPORAL

DAN FLAVIN
Espacio y luz

17 de julio – 6 de octubre de 2019

Salas A y B, Sala de Fundiciones

Pocos artistas han sido tan asociados con un medio específico como Dan Flavin (Ciudad de Nueva York, 1933 – Riverhead, Nueva York, 1996). Desde 1963 y a lo largo del resto de su carrera, la obra de Flavin fue realizada casi en su totalidad con luz en forma de tubos fluorescentes disponibles comercialmente en diez colores (azul, verde, rosa, rojo, ultravioleta, amarillo y cuatro matices del blanco) y cinco formas (una circular y cuatro tubos rectos de diferentes longitudes). Como pionero del minimalismo norteamericano y al igual que otros artistas como Carl Andre y Donald Judd, Flavin buscó expandir su práctica más allá de los límites de la pintura y la escultura.

Alejándose de la pintura excesivamente gestual del expresionismo abstracto que los precedió por más de una década, los artistas minimalistas adoptaron un vocabulario formal simplificado que hacía énfasis en la serialidad y reducía los elementos compositivos. Con sus pocas limitaciones y posibilidades de transformación, la luz representó para Flavin un antídoto contra la pintura gestual y alguna vez resumió su práctica como "decisiones de combinar las tradiciones de pintura y escultura en la arquitectura con actos de luz eléctrica definiendo el espacio"[1]. El resultado es una experiencia fenomenológica en que la obra debe ser encontrada y no simplemente vista por los espectadores. En alianza con

Dia Art Foundation, esta exposición presenta dieciocho piezas de la extensa colección permanente de obras de Dan Flavin de Dia, que en conjunto demuestran el empeño del artista de unir luz y espacio.

A comienzos de los años sesenta, Flavin experimentó con luz al mismo tiempo que con pintura y escultura, como en el caso de su serie de "íconos". Estos cuadros pintados, completados entre 1961 y 1964, incluían varios tipos de bombillas de luz fluorescente o incandescente, acopladas en diferentes posiciones para iluminar las obras. Para 1963 Flavin se había alejado de la serie de íconos para enfocarse únicamente en la luz declarando más adelante que "el tubo radiante y la sombra creada por su recipiente parecían suficientemente irónicos para sostenerse por sí solos"[2]. *la diagonal del 25 de mayo de 1963 (para Constantin Brancusi)*, realizada en 1963, es la primera obra totalmente lumínica de Flavin: un tubo fluorescente de ocho pies de largo que emite un resplandor amarillo, instalado en un ángulo de cuarenta y cinco grados, contra la pared. Como sugiere su nombre, el 25 de mayo de 1963 no solo indica la fecha de finalización de la obra, sino que también marca el inicio del largo compromiso de Flavin con la luz.

Después de *la diagonal del 25 de mayo de 1963 (para Constantin Brancusi)* Flavin reconoció las posibilidades de incorporar el espacio a sus obras, y constató que una sala expositiva podía ser usada como parte de la obra y no simplemente como un espacio que la contiene. En su texto "... in daylight or cool white" afirma: "Ahora todo el contenedor espacial y sus partes (pared, piso y techo) podían sostener esta franja de luz pero no restringir su

---

[1]Dan Flavin, "... in daylight or cool white", Artforum 4, n.º 4 (diciembre 1965), p. 24.

[2] Ibíd

acto de iluminar, excepto para envolverlo"[3]. *el tres nominal (para Guillermo de Ockham)*, finalizado en 1963, representa el primer experimento de Flavin en crear una obra que incorpora el espacio que la rodea. La obra incluye tres grupos de uno, dos y tres tubos fluorescentes verticales, que emiten una luz blanca brillante. Este agrupamiento progresivo de luz representa un sistema aditivo al que se podían añadir más grupos de tubos a lo largo del espacio, y se refiere al trabajo del filósofo inglés y monje franciscano del siglo XIV, Guillermo de Ockham. En una carta al artista conceptual Mel Bochner, Flavin citó la "navaja de Ockham", principio centenario del monje usado en matemáticas y ciencias para la solución de problemas, según el cual los "principios (entidades) no deberían ser multiplicados innecesariamente"[4]. De Ockham afirmó que para entender cualquier idea o concepto se debe apuntar a la cantidad más pequeña de variables, ideas que Flavin adoptó a medida que desarrollaba su propia práctica minimalista. Esta marcada inclusión del espacio en el tres nominal es un tránsito hacia obras más complejas como sus ambiciosas "barreras".

A medida que Flavin exploraba la interrelación entre luz y arquitectura, anotaba: "sabía que el espacio real de una sala podía ser desarmado y se podía jugar con él plantando

ilusiones de luz real (luz eléctrica) en puntos cruciales de la composición de la sala"[5]. Más específicamente, creía que la esquina no debía ser ignorada. "Por ejemplo", observaba, "si presionas una lámpara fluorescente de ocho pies en la elevación vertical de una esquina, puedes destruir esa esquina"[6]. De 1966 a 1971, construyó nueve obras de luz dedicadas a parejas de amigos y colegas europeos que influyeron en su vida. Las obras de esta serie son instalaciones en esquinas: en cada pieza, dos tubos van paralelos de pared a pared y los otros dos tubos los conectan, formando un cuadrado. El resplandor de los tubos ilumina el cuadrado y resalta la profundidad entre la obra y su esquina. Las *Parejas europeas* materializan el interés constante del artista de crear objetos que consideren la interrelación entre luz y arquitectura, particularmente las esquinas.

La atención de Flavin en las esquinas proviene de su interés por la vanguardia rusa, específicamente por el texto de Camilla Gray de 1962, *El gran experimento: arte ruso 1863-1922*. Gray no solo narra las innovaciones materiales de los constructivistas y los supremacistas rusos, sino también los fracasos de un proyecto utópico, entrelazando los ideales revolucionarios con el lenguaje de la abstracción pura[7]. Artistas como Vladimir Tatlin y Kazimir Malévich creían que la incorporación de la esquina en sus obras permitía eliminar el marco, y las proyectaba aún más hacia el espacio real, y fue específicamente la obra no realizada de Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional* (1919-1920), la que consolidó el interés de Flavin por lo "incompleto". En 1965 declaró: "Esta dramática decoración se ha fundado en la joven tradición de una revolución plástica que atrapó al arte ruso apenas

[3] Ibíd.
[4] Dan Flavin, citado en *Fluorescent light, etc. from Dan Flavin/lumière fluorescente, etc. par Dan Flavin* (Ottawa: Galería Nacional de Canadá; Vancouver: Galería de Arte de Vancouver, 1969), p. 206.
[5] Flavin, "... in daylight or cool white", p. 24.
[6] Ibíd.
[7] Michael Govan, "Irony and Light". En (eds.) Tiffany Bell y Michael Govan, *Dan Flavin: The Complete Lights, 1961–1996* (Nueva York: Fundación Dia Art; New Haven: Yale University Press, 2004), pp. 40–44.

hace cuarenta años. Mi goce es tratar de construir a partir de esa experiencia "incompleta" como mejor me parezca"[8]. Entre 1964 y 1990, Flavin produjo una serie de aproximadamente cincuenta obras tituladas "monumentos" para V. Tatlin, compuestas casi en su totalidad de luces blancas fluorescentes frías, en arreglos verticales de lámparas de dos, cuatro, seis u ocho pies. La versatilidad de esta fórmula que produjo obras tendencialmente triangulares y simétricas, le permitió a Flavin crear muchas variaciones.

En 1966, Flavin desarrolló la primera de sus emblemáticas "barreras" –una serie de luminarias interdependientes que irrumpen físicamente con luz un pasillo o segmento del espacio–. En lugar de obstaculizar un área, la luz de cada barrera sirve para definir o hacer comprensible un espacio que sería irreconocible de otra manera. Completada en 1973, *sin título (para ti, Heiner, con admiración y afecto)* es una de las obras de luz más complejas que incorporan el espacio. Esta barrera modular presenta estructuras lumínicas cuadradas de cuatro pies ubicadas contiguamente en intervalos de dos pies. La obra se extiende a lo largo de la sala desde una pared hacia otra o hacia el interior del espacio, demarcándolo con claridad. (Flavin dedicó esta obra a Heiner Friedrich, uno de sus mecenas de toda la vida y

uno de los fundadores de Dia). La perturbación del espacio, combinada con una cantidad sustancial de luz radiante, atrae la atención hacia la compleja relación entre los confines ópticos y físicos de la arquitectura.

Como pionero del minimalismo, Flavin adoptó la luz fluorescente como un *readymade* que le permitió desafiar las convenciones de la pintura y la escultura. *Dan Flavin. Espacio y luz* es la primera exposición individual del trabajo de este artista en Colombia e incluye dieciocho proposiciones –como Flavin llamó a sus obras–. De manera general, la exposición recorre el surgimiento de las piezas hechas exclusivamente con luz, desde *la diagonal del 25 de mayo, 1963 (a Constantin Brancusi)* (1963) hasta sus elaboradas "barreras" y "monumentos" a V. Tatlin. Estas obras no solo son ejemplos clave de su extensa producción; también materializan su inquebrantable compromiso con considerar e incorporar luz y espacio, formando así una experiencia trascendente única.

Dan Flavin. Espacio y luz es coorganizada por el Museo de Arte Moderno de Medellín y Dia Art Foundation y busca acercar el trabajo de un artista indispensable del siglo XX al público colombiano, y ofrecer así la oportunidad de explorar directamente un tipo de producción artística que difícilmente se comprende a través de imágenes, y de tener una experiencia casi imposible de describir con palabras. Esta exposición es posible gracias al aporte de Terra Foundation for American Art, entidad dedicada a fomentar el conocimiento y el disfrute del arte estadounidense dentro de ese país e internacionalmente.

---

[8] Dan Flavin, "The Artists Say". Art Voices 4, n.º 3 (verano de 1965), p. 72. Reimpreso en (eds.) Tiffany Bell y Michael Govan, *Dan Flavin: The Complete Lights, 1961–1996* (Nueva York: Fundación Dia Art; New Haven: Yale University Press, 2004), p. 44.

Notas sobre el Minimalismo en Colombia

Mientras que tendencias contemporáneas en el arte internacional (como el arte pop, el arte conceptual y otras) tuvieron gran resonancia en Colombia, el minimalismo no gozó de la misma suerte. Los casos de artistas cuya estética y forma de producción pueden asociarse a este movimiento son más bien puntuales, incluso extemporáneos al desarrollo del arte minimalista en los Estados Unidos y con referentes o contextos socioculturales distintos. Esto puede tener su origen en que el minimalismo respondió no solo a una voluntad de innovar los vocabularios formales (la intención de alejarse de las formas y la vehemente expresividad de la abstracción gestual) sino también al contexto de producción industrial y material de la época.

Si en los Estados Unidos los años cincuenta y sesenta vieron la exacerbación del modelo económico capitalista (su sistema de producción y consumo de bienes), en Colombia solo hasta los años setenta se puede hablar de un proceso similar; en esta década, y guardadas las proporciones, el país alcanzó niveles de industrialización que permitieron el uso de elementos comercialmente disponibles por parte de los minimalistas: los experimentos de John Castles y Alberto Uribe con tubos de PVC son un ejemplo. Quizás sea esta una de las razones por las que este movimiento cuenta solo con algunos exponentes y como se dijo, a menudo posteriores.

A pesar de esto, el curador Eduardo Serrano identifica al artista Manolo Vellojín como uno de los primeros artistas de ascendencia minimalista, en particular por sus "Polígonos irregulares"; sostiene en el prólogo del libro Manolo Vellojín editado por Davivienda, que: "Llama la atención la correspondencia de estas pinturas con trabajos de lienzos de formatos también variables presentados por el artista estadounidense Frank Stella por la misma época. Como en el caso de Stella, se trata de trabajos cercanos al minimalismo en el sentido de que apuntaban a decir lo más con lo menos, y como en el caso de Stella, se trata de lienzos en forma de "polígonos irregulares"[9].

Entre los pintores, quizás sea Rafael Echeverri el más cercano a un minimalismo puro: sus primeras obras fueron representaciones de tipo expresionista, mezcla de elementos abstractos y figurativos, pero en 1977 comenzó a aproximarse a la geometría en cuyas formas apoyó su producción posterior. Su obra tuvo la clara intención de reducir la pintura a su esencia cuando limitó su cromatismo, la encerró en un cuadrado, y restringió sus planteamientos a composiciones de tipo simétrico. También figura en este campo Ana Mercedes Hoyos a quien se la puede catalogar como minimalista, en particular por sus conocidas "Atmósferas" de los años setenta, en las que se evidencia su interés por la luz, la arquitectura y su permanente diálogo con la historia del arte occidental.

La crítica de arte Marta Traba y el curador Miguel González[10] también catalogan a Carlos Rojas como minimalista, sobre todo en su primera etapa, aunque Serrano discrepó de ello. Dice Traba: "El Carlos Rojas de finales de los años sesenta representa una etapa ligada a la escultura objetual y al minimalismo; más tarde, en la década siguiente, se convierte en pintura de franjas horizontales de color, nunca indiferentes a los tejidos andinos"[11]. En la escultura, fue significativa la experiencia de Sara Modiano y sus Cenotafios, que formalmente corresponden a la perfección con las propuestas minimalistas –sobre todo recuerdan el uso de ladrillos del escultor y poeta

Carl Andre– aunque, a diferencia de aquellas, el trabajo de Modiano tiene una referencia temática y simbólica específica: inscribe la idea de una tumba para sí misma y, por extensión, de la muerte en general.

Los escultores que surgieron en Medellín en los años sesenta y setenta, constituyeron el grupo más coherente con el minimalismo del país frente a todas las experiencias artísticas colombianas de la segunda mitad del siglo XX. John Castles, escultor, sostuvo que estos artistas formados en su mayoría como arquitectos, no solo llegaron a esta corriente por medio de las facultades de arquitectura sino también por la influencia de revistas como Studio International y por el "menos es más" de Mies van der Rohe. Por otro lado, los aspectos inherentes a la obra (un interés por materiales puros y con una fuerte carga formal, volúmenes claros, composiciones a partir de figuras elementales) también cambiaron la actitud que se tenía con respecto a la exhibición: se removió el pedestal, se suprimió, y se introdujo una relación con el piso al entenderlo como soporte; así se redefinió la relación entre obra de arte, la materialidad y espacio de exhibición.

De este grupo, Ronny Vayda, Germán Botero, Alberto Uribe y el propio Castles son solo algunos de aquellos que buscaron una renovación del lenguaje formal en línea con los desarrollos de la ciudad y la sociedad de aquella época. No hay que olvidar que se habla de los años setenta en los que se consolidó la industria en el país y en particular de Medellín, ciudad que fue escenario privilegiado para la producción y que también sirvió como objeto de reflexión: se trató de un núcleo urbano que pervivió gracias a las olas migratorias, a las estrategias de desarrollo urbano, trazos de vías públicas, así como mediante diversos procesos de redensificación, nuevos imaginarios y materiales industriales que permitieron el surgimiento de este tipo de escultura, y también en parte gracias al Acuerdo 36 de 1982 (Plan Especial de Protección Patrimonial), que obligó a los constructores a destinar el 70% del impuesto que recaía sobre las edificaciones al fomento de obras de índole artístico, y que en su mayoría respondían a esta estética, motivados quizás por programas similares de escultura pública en los Estados Unidos o por el emplazamiento en exteriores de obras minimalistas de gran escala e impacto como las de Richard Serra.

Con todo, es quizás en la actualidad en donde se dan las referencias más directas de los artistas colombianos preocupados por la estética y los discursos del minimalismo, en un país que terminó por familiarizarse con este tipo de producción, debido en parte al impulso que provino con la exhibición de trabajos de algunos minimalistas como el de Agnes Martin y Ellsworth Kelly (MAMBO, 1976) y la presencia de Carl Andre invitado por Eduardo Serrano a la 4.ª Bienal de Arte de Medellín (1982). Dentro de un grupo mucho más grande de artistas nacionales que refieren la práctica minimalista se encuentran César del Valle y Nicolás Consuegra que llevan a cabo obras y proyectos, desde posturas críticas o humorísticas, provenientes de una investigación más amplia sobre la modernidad, los postulados minimalistas y sobre el emplazamiento de la obra de arte, entre otros.

---

[9] Marcela García y Eduardo Serrano. *Manolo Vellojín.* (Bogotá, Colombia: Ediciones Gamma, 2018)
[10] http://institutodevision.com/visionarios/miguel-gonzalez/ (Accessed: Julio 2019)
[11] Marta Traba. *The Art of Latin America 1900 – 1980.* (Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994)